

быть объектом лингвистических исследований. На наш взгляд, весьма убедительным будет небольшой эксперимент: если закрыть на рисунке 2 надпись, можно удостовериться, что смысл изображения будет совершенно непонятен. Если закрыть изображение и оставить только лингвистическую составляющую плаката, то плакат превратится в лозунг, пригодный лишь для небольшой политической акции, какой-либо демонстрации, но он не будет иметь такого воздействующего потенциала в средствах массовой коммуникации, как креолизованный текст целиком. Иными словами, поликодовый текст действительно неделим: в нем есть жесткая спаянность вербальных и невербальных средств. Именно поэтому он может и должен быть объектом лингвистических, точнее – лингвосемиотических, исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анисимова Е.Е.* О целостности и связности креолизованного текста (к постановке проблемы) / Е.Е. Анисимова // Филологические науки. – 1996. – № 5.
2. *Порозов Р.Ю.* Визуальное как доминанта современной культуры / Р.Ю. Порозов // Политическая лингвистика. – 2011. – №. 2 (36). – С. 219 – 221.
3. *Сорокин Ю.А.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. — М.: Высшая школа, 1990. – С. 180–186.
4. *Шустрова Е.В.* Проявление основных архетипических образов в американской политической карикатуре / Е.В. Шустрова // Политическая лингвистика. – 2013. – № 1 (43). – С. 39 – 58.

Д. А. ЖУРКОВА

*кандидат культурологии, старший научный сотрудник
Государственный институт искусствознания,
Россия, Москва
jdacha@mail.ru*

ДИСКОТЕЧНЫЕ ШУТЫ И БУНТЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРЕСТРОЙКИ

Аннотация. В статье на примерах таких фильмов, как «Авария – дочь мента» (1989), «Асса» (1987), «Взломщик» (1987), «Маленькая Вера» (1988), «Меня зовут Арлекино» (1987) рассматривается роль танцевальных сцен в драматургическом замысле фильма. Особое внимание уделяется анализу музыки, сопровождающей эпизоды с танцами. Разбирается её роль в создании атмосферы в кинематографической сцене, способы обозначения с помощью

музыки характеров героев, программность звучащих композиций по отношению к общему сюжету фильма.

Ключевые слова: советское общество, популярная музыка, рок-музыка, танец, дискотека, «Асса», Бананан.

Пожалуй, 1980-е годы стали одним из самых «шумных» советских десятилетий. Во всех сферах жизни – от политики (объявление гласности) до музыки (выход из «подполья» рок-групп) – перемены были оглушительными в прямом и переносном смыслах слова. Безусловно, эти изменения пытались уловить и отобразить все виды искусства, но самым массовым и действенным среди них по-прежнему оставался кинематограф.

Данная статья посвящена, казалось бы, факультативной для кинематографа теме – проблеме танца и танцующих героев. Но посредством локального ракурса можно исследовать ряд существенных вопросов. Во-первых, мы рассмотрим роль танцевальных сцен в драматургическом замысле фильма. Во-вторых, проследим то, как в характере танцев отражалось советское общество и те изменения, которые в нём происходили.

Особое внимание в нашем исследовании будет уделено музыке, сопровождающей танцевальные эпизоды. Она, во-первых, по большей части является внутрикадровой, то есть её звучание обусловлено сюжетом. Во-вторых, данная музыка не написана специально для того или иного фильма, а существует автономно от него и, зачастую, сама по себе уже хорошо известна. Это и эстрадные хиты, и рок-композиции, и так называемый андеграунд, одним словом, массовая музыка 80-х годов. За этой музыкой уже закреплено собственное содержание, которое она «тянет» за собой и в семантический ряд фильма. Те или иные песни могут ассоциироваться с тем или иным стилем жизни, бывают «заряжены» определенными смыслами. Так или иначе они вводят в фильм особую атмосферу, которая может как совпадать с основным смысловым вектором экранного повествования, так и полностью ему противоречить.

Столь же символически ёмким может быть и танец в драматургической структуре фильма. То, как люди танцуют, в каком они состоянии находятся и каким образом их танец соотносится с основным действием – всё это позволяет наделять танец какими угодно значениями, в зависимости от художественного замысла авторов фильма.

От танцплощадки к дискотеке

С начала 80-х годов как в жизни, так и в фильмах место танцплощадки начинает занимать дискотека. Разница между этими двумя пространствами постепенно нарастает, проявляясь и в характере исполняемых танцев, и в поведении героев. В чем же она заключается?

Во-первых, в *освещении*. На классической танцплощадке обычно достаточно светло. Электрический свет ярко освещает всё пространство, более то-

го, он может быть усилен различного рода иллюминациями. На дискотеке же изначально царит полумрак. Разноцветные прожекторы освещают лишь часть пространства, непременно оставляя темные, «невидимые» зоны. Порой, прожекторы перемещаются и «выхватывают» из темноты отдельные точки. В этом случае возникает эффект «светомузыки», когда аудио и визуальный ряды вступают в некую взаимосвязь, тем самым умножая свое воздействие.

Во-вторых, танцплощадка и дискотека отличаются по *хореографии*. Обычно на дискотеке заранее заданной хореографии не существует, меж тем как на танцплощадке она есть. [3, с. 35].

Наконец, в-третьих, важным фактором отличия танцплощадки от дискотеки является *громкость музыки* и те эффекты, которые из этого следуют. Очевидно, что звуковоспроизводящая аппаратура на дискотеке гораздо мощнее, громкость музыки здесь зачастую зашкаливает. Повышенные децибелы не только напрямую воздействуют на телесные импульсы, но и перекрывают возможность вербального общения присутствующих на дискотеке людей. Казалось бы, и на танцплощадке, и на дискотеке собирается некое множество людей, которые могут между собой общаться. Но если на танцплощадке помимо танцев можно и поговорить, то на дискотеке основную роль берет на себя язык тела.

Данный факт, с одной стороны, вновь отсылает нас к первобытной культуре, а с другой – задает ситуацию одиночества в толпе. Этот эффект дискотеки отмечали многие, в том числе и отечественные, исследователи. Так, Е. В. Дуков указывает, что свободный танец, неартиризованное пластическое самовыражение стало одной из основ оргаистики в XX столетии и рассматривается как форма особого вида мышления, основанного на автокоммуникации. [2, с. 161].

Таким образом, дискотека принципиально отличается от танцплощадки. Совмещение таких факторов, как темнота, отсутствие заданной хореографии, громкость музыки и приоритет языка тела заряжают её взрывной силой воздействия. Именно этот потенциал дискотек увидели ещё в начале 80-х годов отдельные советские кинематографисты, а к концу десятилетия уже в большинстве фильмов дискотека становится эпицентром девиантного поведения.

Кино-дискотеки 1980-х годов

С середины 80-х годов важной приметой кино-дискотек становится совмещение танцевального пространства с концертным. В таких картинах, как «Авария – дочь мента» (1989)¹, «Асса» (1987)², «Взломщик» (1987)³, «Меня зовут Арлекино» (1987)⁴ дискотеки оказываются неотъемлемой частью вы-

¹ Режиссер – Михаил Туманишвили.

² Режиссер – Владимир Соловьев.

³ Режиссер – Валерий Огородников.

⁴ Режиссер – Валерий Рыбарев.

ступления музыкального коллектива «вживую». Безусловно, ситуация концерта порой ограничивает движения публики – взмахи рук в воздухе сложно назвать полноценным танцем, но активная двигательная реакция на музыку присутствует всегда. Две других составляющих «классической» дискотеки – приглушенное освещение и громкость музыки – также могут варьироваться. Например, в фильме «Меня зовут Арлекино» концерт панк-группы проходит в ярко освещенном зале ДК. Но благодаря главенству музыки, её мощной энергетике и массовости аудитории подобные концерты в своей сути оказываются во многом схожи с дискотеками, зачастую, одно дополняет другое.

Сцена таких концертов-дискотек зачастую являет паноптикум причудливых персонажей. Яркий макияж солистов-мужчин¹, вычурные наряды (от пёстрых костюмов до оборванных шорт)², броские аксессуары (цепи, кресты, очки)³, вызывающие причёски – один вид этих артистов сигнализирует об их инаковости, заявляет о стремлении выделиться из толпы. Герои перестроечных дискотек делают на шутовстве свой сценический образ, то есть начинают активно и сознательно эксплуатировать маску «паяца». Стремление быть «не таким, как все» – уже не позорное клеймо, а модный лозунг.

Кардинально изменилась и музыка, звучащая на дискотеках. Из добродушной, понятной и легко запоминающейся, она становится хаотичной, внешне бессмысленной и нередко агрессивной. Тексты песен строятся из обрывков фраз, которые могут образовывать целое облако значений⁴, а могут и не образовывать их совсем⁵. Процессы «распада» происходят и в музыкально-интонационной ткани песен. Прежнее гармоничное единство, ясная мелодическая линия уступают место надрывному крику, буйной гитарной импровизации или же подчеркнуто отстранённой декламации. На смену благообразным ВИА приходит непокорный РОК.

Безусловно, киноэкран отражал актуальные изменения, происходившие в массовой музыкальной культуре того периода, одновременно делая массовым то, что прежде таковым не являлось. Не секрет, что во многом именно благодаря кино стали столь востребованными прежде андеграундные группы и исполнители – Константин Кинчев и группа «Аукцион» (фильм «Взломщик»), Борис Гребенщиков с «Аквариумом» и Виктор Цой с «Кино» («Асса»).

Был и обратный процесс, в котором музыка стала определять драматургию фильма. По наблюдению К. А. Фолиянц, рок-культура сыграла решающую роль в формировании героя нового, перестроечного, времени. «Фильмы

¹ См., например, образ Константина Кинчева в фильме «Взломщик».

² В пёстрых костюмах выступает группа «Аукцион» в фильме «Взломщик», а рваные шорты становятся частью сценического образа группы «Чудо-юдо» из фильма «Авария – дочь мента»

³ Кресты носят большинство солистов панк-групп («Меня зовут Арлекино», «Авария – дочь мента»). Очки причудливой формы одевает солист группы «Аукцион» в фильме «Взломщик», а также Бананан в «Ассе».

⁴ Например, все песни, звучащие в «Ассе» предельно программны как для драматургии фильма, так и для эпохи в целом.

⁵ Например, песни в фильмах «Меня зовут Арлекино».

“Асса”, “Взломщик”, “Игла” – построены на использовании элементов рок-культуры. Имеется ввиду далеко не только музыкальное сопровождение, а, прежде всего, драматургия этих картин. Здесь есть герой-бунтарь. И это непременно рокер, человек, несущий некую новую мораль в противовес старой, не устраивающей молодежь» [4, с. 38].

В кино эпицентром открытого бунта становились, прежде всего, рок-концерты и дискотеки. Весьма показательна в этом отношении сцена из фильма «Маленькая Вера» (1989)¹. В ней к дискотеке готовятся как к спецоперации – ещё до начала вечера приезжает несколько машин с сотрудниками милиции и овчарками. Танцы, не успев начаться, перерастают в потасовку, в которую вмешиваются сотрудники правоохранительных органов. То есть прежде безобидная форма досуга превращается в негласно «узаконенную» форму хулиганства. Дискотека предоставляет возможность выйти за пределы нормативного, привычного поведения, что называется, «выпустить пар», однако пока без каких-либо «программных» целей.

Примечательно то, что драки во время или после дискотек приобретают массовый характер. Для сравнения можно вновь вспомнить фильм «Афоня» (1975)², где танцевальный вечер также заканчивался дракой. Но там была драка за благосклонность девушки и проходила один на один. Дискотеки же инициируют пробуждение коллективного насилия. Массовыми беспорядками заканчиваются дискотеки в фильмах «Авария – дочь мента», «Меня зовут Арлекино». Эти сцены по-разному вплетаются в драматургию фильмов, но неизменно несут в себе заряд агрессии, поданной с той или иной степенью эстетического осмысления. Однако, наиболее нестандартно, тонко и полифонично дискотеки представлены в «Ассе», на ней мы и остановимся подробнее.

Первая дискотека дана в самом начале фильма. Согласно сюжету, она проходит в одной из гостиниц курортного города (Ялта), и на ней живую местный музыкальный ансамбль исполняет песню «Здравствуй, мальчик Бананан». Эта композиция, написанная Юрием Чернявским и Владимиром Матецким для ВИА «Весёлые ребята» в 1983, была одним из хитов советских дискотек, несмотря на всю необычность авторского высказывания. А именно: во-первых, в ней предельно абсурдистские слова, рисующие знакомство лирического героя с мальчиком из телефонной трубки – фантастическим персонажем, мальчиком-с-пальчиком эпохи абсурда и разрушения всех ценностей и смыслов. Во-вторых, песня имеет крайне скупую интонационно-гармоническую структуру. Её мелодия нарочито «топчется» на одном месте, а гармония в куплете сводится к чередованию двух функций. Забойная ритми-

¹ Режиссер – Василий Пичул.

² Режиссер – Георгий Данелия.

ческая основа, под которую «подгоняются» реплики героев («ту-ту-ту»), и нетривиальная инструментальная аранжировка – вот те средства музыкальной выразительности, на которых держится данная композиция.

Именно эта шуточная, заводная и внешне бессмысленная песня даёт прозвище главному герою фильма и определяет программу его поведения: появляться из ниоткуда и вести себя так, как заблагорассудится, превращая странности своего поведения в арт-объекты¹. Более того, предполагалось, что данная песня даст название всему фильму, познакомив общество с героем нового времени [1, с. 28-29]. В итоге, получается любопытный эффект взаимодействия песенного и кино- текстов. Песня привносит в фильм ощущение беззаботности и фантазийности повествования, а фильм с его дальнейшими событиями, наоборот, открывает в этой танцевальной музыке «второе дно», обнаруживая всю призрачность столь изначально радужной картины мира.

Сцена дискотеки, открывающая фильм, позволяет Сергею Соловьеву решить сразу несколько драматургических задач. Во-первых, эффектно представить главного героя. Он появляется на словах куплета словно «звезда», встречаемый светом прожектора и аплодисментами публики. Во-вторых, заложенная в тексте песни интерактивность (звонки по телефону в поисках мальчика Бананана) оправдывает как бы случайное знакомство кинематографического Бананана (Сергей Бугаев) со своей будущей возлюбленной Аликой (Татьяна Друбич). Наконец, этот контекст дискотеки и слова песни задают программу всего фильма, где крайне трагические события облекаются в форму бесконечного балагана.

Не менее примечательна и вторая сцена с танцами. В ней псевдо-майор Шурик Бабакин (Александр Баширов) заказывает группе Бананана песню про ВВС и приглашает на танец даму, сидевшую за соседним столиком. Однако, ни музыка, ни типажи артистов никак не соответствуют ситуации романтического парного танца «на двоих». В звучащей композиции «ВВС»² на монотонную, электронно-синтезированную музыку «стелются» обрывки фраз, мимикрирующие под хроникальные сводки. Максимально отрешенный, роботизированный тембр голоса и речитатив, практически лишенный интонационных перепадов, довершают ощущение искусственности, утрированной механизированности бытия.

Тем не менее, именно под эту музыку разворачивается сцена ухаживания. Однако, она тоже «не тянет» на настоящую, так как танцующие являют собой ходячий типаж комической пары. Приглашенная дама оказывается

¹ Своеобразным «музеем» подобных поведенческих арт-объектов становится комната Бананана – с «железным занавесом» на входе, инсталляцией из полиэтилена, лампой в виде руки с противогазом. Или же, например, сережка из совместной фотографии с Аликой.

² Автор слов – Александр Сеницын, автор музыки – Михаил Михайлюк. Песня была написана в 1984 в составе группы «Отряд имени Валерия Чкалова», ко времени выхода «Ассы» переименованной в «Союз композиторов». См.: Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. Режим доступа: <http://www.rockanet.ru/100/46.phtml>. Дата обращения – 17.08.2016.

гораздо выше и крупнее кавалера, а он, в порыве страсти, доверчиво укладывает свою голову ей на грудь. В итоге, музыка и танец, заведомо не соответствуя друг другу, образуют абсурдистскую картину. Градус нелепости нарастает, когда кавалер приглашенной дамы начинает предъявлять права на неё, и сцена заканчивается дракой.

Однако эта драка предельно далека от выплеска коллективной агрессии на стандартных «киношных» дискотеках, а близка, скорее, к уже упомянутому сюжетному ходу из «Афони». Во-первых, это не массовая потасовка, а своеобразная дуэль за даму, и происходит она один на один. Во-вторых, вся сцена становится бенефисом Бабакина – жулика, разыгрывающего из себя человека чести. Он – фальшивый летчик, а в душе – большой артист. Все свои поступки он обставляет как «выход на сцену». Не случайно он заказывает музыку, и пусть она оказывается совсем не подходящей для флирта, но он отчаянно доводит своё выступление до конца, несмотря ни на какие препятствия.

Таким образом, данная сцена с дискотекой превращается в сплошную профанацию и буффонаду. Психоделическая музыка никак не подходит для романтического танца. Сам романтический танец выглядит комическим, а венчающая его драка оказывается разоблачением неудавшегося артиста-уголовника. Наконец, довершают тотальный стёб сигнальные жесты стюардесс и шлем лётчика, которые Бананан использует как часть своего собственного шоу. То, что раньше подавалось взаправду и всерьёз (музыка, романтический танец, драка, сцена разоблачения) здесь оборачивается шутовством и паясничеством.

Далее, по ходу сюжета «Ассы» ещё не раз прозвучат драматургически важные, семантически насыщенные песни (например, из вымышленного «Иронического цикла про старика Козлодоева»). Однако ситуацию дискотеки-концерта повторит лишь заключительная сцена с громогласным «Мы ждём перемен» Виктора Цоя. Кадры с многотысячной толпой, текст песни и её бешеная энергетика перелаивали внешне трагический конец фильма, давая зрителям надежду, что за спиной чудаковатого Бананана стоит многомиллионная армия таких же, как он, непреклонных нонконформистов. Об этом эффекте заключительных кадров фильма пишет большинство его исследователей, но о том, как строится художественная ткань финала, – практически никто.

Сцена начинается с зачитывания заведующей рестораном должностных инструкций Виктору Цою, пришедшему, по сюжету фильма, на место погибшего Бананана¹. Сухой, казенный язык, тон морализаторства и формальные

¹ Необходимо отметить, что рок-музыканты, задействованные в фильме, не раз указывали Сергею Соловьеву на абсурдность этого сюжетного хода, так как «играть в кабаке» было ниже их достоинства. Но, тем не менее, из соображений драматургии режиссер настоял на своем. См.: [1, с. 75].

требования никак не вяжутся с той музыкой, которая зазвучит несколькими мгновениями позже. Собственно, герою Виктора Цоя глубоко безразличны слова администраторши, он без каких-либо комментариев уходит из её кабинета, отправляясь на сцену. Уже звучит музыка вступления, и певец подхватывает микрофон в самый момент своего соло. Выступление начинается в пустом зале ресторана и выглядит как репетиция, но с помощью монтажа, спустя буквально несколько кадров исполнители переносятся в пространство многотысячного концерта. Немаловажную роль в создании эффекта массовости играет освещение – в нависшей темноте не видно лиц и фигур людей, но бесчисленные горящие свечи весьма проникновенно символизируют человеческое множество, причем такое, которое невозможно охватить взглядом и подсчитать. Характер же поведения людей задает музыка и харизма солиста.

Интонационная линия песни весьма лаконична. Мелодия постоянно «рвётся» паузами, которые усиливают речитативный тип подачи. Вместе с тем, мелодия как будто постоянно «нащупывает» пределы диапазона, то «зависая» наверху, то «падая» в самый низ. Главную роль в создании эффекта «пульсации вен» играет остинатный ритм «скачки», живущий как бы отдельно, сам по себе. Именно он задает общий характер музыки, а голос лишь накладывается, «вклинивается» в его непреклонный бешенный ход. Внешней сдержанности музыкально-выразительных средств вторит и пластика певца. Весь накал страстей бурлит внутри исполнителя, прорываясь лишь в редких резких жестах и отстукивающей ритм ноге. Эту энергетику сложно назвать агрессивной, при том, что она явно «зашкаливает».

В итоге, мы получаем соединение «картинки» из сонма горящих в темноте свечей и непрерывно пульсирующей, эмоционально напряженной музыки. На наших глазах происходит что-то безусловно важное, но что именно – остается загадкой. Вопрос о том, кто все эти люди, формально остается без ответа, так как мы не видим их лиц. Но благодаря музыке мы ощущаем их силу, непреклонность воли и жажду тех самых перемен. А главное, мы ощущаем их единство. Бунт одиночек перерастает в массовый протест. Вот как описывает свои впечатления от этой сцены Борис Гребенщиков: «И когда в конце появляется Цой и сметает все с пути – вот это настоящий момент, которого во “Взломщике” и в “Игле” даже быть не могло. В этих фильмах музыкантов просто пригласили сыграть в советском фильме. А тут появилось что-то совсем не советское. Он пришел в конце фильма – и сломал. И фильм, и советскую культуру» [1, с. 262–263].

Вместо заключения

Весьма локальный ракурс «танцев в кино» помог нам выявить вполне серьезные и весомые закономерности, связанные как с развитием драматургического языка кино 80-х, так и с социальными процессами той поры. Почему это стало возможным? Во-первых, потому, что кинематограф Перестройки, впрочем, как и само общество, пестрит самыми причудливыми события-

ми, персонажами и сюжетами. Танец стал вводится не только в классическую мизансцену отношений влюбленной пары, но в самые разнообразные и непредсказуемые сюжетные контексты. Во-вторых, из приватно-домашнего и ресторанного пространства танцы «выплескиваются» в залы ДК и на стадионы, становятся публичным, массовым действием. В-третьих, кардинально меняется музыка, сопровождающая эти массовые танцы. Из беззаботно-заводной она превращается в призывно-манифестную. Такая музыка балансирует между поп- и рок-культурой, уже не просто сопровождает досуг, но провоцирует к действию.

Кино-дискотекам 1980-х годов удалось уловить взрывной потенциал в объединении громкой музыки, танца и большого количества людей. Можно сказать, что кино-дискотеки стали своеобразной «репетицией» последующих политических событий, они предвосхитили то бурление, которое в конце 1980 – начале 1990-х годов захлестнуло уже всё общество. Как ни странно, но в форме досуга заявила о себе та самая «жажда перемен», которая впоследствии станет судьбоносной для всей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барабанов Б.* Асса: книга перемен / Б. Барабанов. – СПб.: Амфора, 2008. – 279 с.
2. *Дуков Е.В.* Бахус и культурология / Е. Дуков // Теория художественной культуры. – В. 1. – М.: ГИИ, 1997.
3. *Запесоцкий А.С.* Из истории молодежной культуры: Возникновение и развитие дискотек / А.С. Запесоцкий. – 2-е изд. – СПб.: СПбГУП, 2004. – (Избранные лекции Университета; Вып. 26).
4. *Фолиянц К.А.* Проблематика отечественной кинодраматургии в период формирования новой реальности (1986 – 1998 годы): дис. ... канд. искусствоведения / К.А. Фолиянц. – М., ВГИК, 1999. – 172 с.

К. В. КИУРУ

*доктор филологических наук, профессор
Челябинский государственный университет,
Россия, Челябинск
kkiuru@mail.ru*

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СОВЕТСКОГО МИФА: ОТ ИКОНЫ К ПРОПАГАНДЕ

Аннотация. В статье рассматривается влияние иконописной традиции в русском искусстве на становление портрета в жанре соцреализма. Новое ис-